

VU Research Portal

De religieuze kunst van Kandinsky: Verhuld-figuratieve abstractie en immanente transcendentie

Stoker, W.

published in

Zelem: Boekschrift voor religieuze reflexies
2010

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Stoker, W. (2010). De religieuze kunst van Kandinsky: Verhuld-figuratieve abstractie en immanente transcendentie. In O. L. Mock, & R. Schrover (Eds.), *Zelem: Boekschrift voor religieuze reflexies* (pp. 102-117). Kether Pers.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

DE RELIGIEUZE KUNST VAN KANDINSKY

Verhuld-figuratieve abstractie en immanente transcendentie

Wessel Stoker

Wie naar abstracte schilderijen van Kandinsky kijkt, zal deze niet direct herkennen als religieuze schilderijen. Soms geeft Kandinsky een toelichting of blijkt uit de titels van zijn voorstudies voor het uiteindelijke schilderij dat het hem gaat om een religieus schilderij. Een voorstudie van de abstracte *Compositie 6* (1913) heet *Improvisatie Zondvloed* (1913).¹ Verdiept men zich verder in het werk van Kandinsky dan blijkt al snel dat hij kunst verbindt met spiritualiteit. 'Kunst is geestelijk brood'.² In zijn *Spiritualiteit en abstracte kunst* spreekt Kandinsky over de verheven functie van kunst en kunstenaar. De kunstenaar is een ziener die weergeeft wat hij ziet en zijn taak is 'licht brengen in de diepte van het menselijk hart'.³ De kunstenaar moet onder meer aan het eigene van zijn tijd uiting geven, maar dient ook het zuiver-eeuwige van de kunst te laten zien.⁴ Dat hield in het begin van de 20^e eeuw voor Kandinsky in enerzijds een dam opwerpen tegen het geestloze materialisme en positivisme en anderzijds de waarde van het geestelijk leven laten zien.⁵

Kandinsky is onmiskenbaar beïnvloed door de esoterie en wel door de theosofie. Dat verklaart waarom hij die lid was van de Russisch-orthodoxe kerk, afwijkt van de traditie van de christelijke iconografie. Wel gebruikt Kandinsky in de jaren 1910-1913 op eigen wijze christelijke thema's zoals dat van de apocalyptiek met het motief van ruiters, engelen met bazuinen en de opstanding der doden. Zijn stijl wordt gaandeweg minder figuratief en meer abstract.

Wat maakt deze kunst nu tot religieuze kunst? Bestaat het religieuze van zijn kunst in de verschillende religieuze invloeden die in zijn werk zijn aan te wijzen? Of ligt dat in het gebruik van religieuze thema's? Als dat het geval is, dan hanteert men mijns inziens een te smalle opvatting van religieuze kunst. Schilderijen met seculiere thema's, zoals Picasso's *Guernica*, zouden dan niet religieuze kunst zijn. De kunsttheoloog Paul Tillich beschouwt juist dit schilderij van Picasso als een religieus schilderij, maar een schilderij met een religieus thema zoals *Christus in Emmaüs* van Frits von Uhde niet.⁶ Aan de hand van de kunsttheologie van Tillich wil ik bepalen waarom wij bij Kandinsky van *religieuze* kunst kunnen spreken.

¹ De genoemde en besproken schilderijen van Kandinsky zijn te vinden op www.Google.nl (Afbeeldingen). . Zie voor Leven en Werken van Kandinsky 1866-1944: U.Becks-Malorny, *Kandinsky (1866-1944): de weg naar abstractie*, Keulen: Taschen 1994, 192-196.

² Whither the 'New' Art? 1911, Kandinsky, *Complete Writings on Art*, K.C. Lindsay & P.Vergo, New York: Da Capo Press 1994, 103 (afkorting CWA).

³ Ik citeer uit de Nederlandse vertaling *Spiritualiteit en abstracte kunst* (Duits: *Über das Geistige in der Kunst*, 1912), Zeist: Vrij Geestesleven, 19,16 (afkorting SA).

⁴ Kandinsky, SA, 9,74.

⁵ Kandinsky, *Über die Formfrage, Der Blaue Reiter*, W. Kandinsky en F. Marc (red), München: Piper 1965 (1912), 181 (afkorting BR).

⁶ P.Tillich, *On Art and Architecture*, John Dillenberger & Jane Dillenberger, New York: Cross Road 1987, 69, 96, 178.

Kandinsky's ontwikkeling van een abstracte stijl staat ten dienste van het spirituele doel dat hij met zijn kunst beoogt, zo blijkt uit zijn geschriften over kunst. Gekoppeld aan de vraag van het religieuze van deze kunst zoek ik antwoord op de vraag waarom het bij de vroege Kandinsky (in de tijd voor de Eerste Wereldoorlog) gaat om een bepaald soort abstractie die verhuld figuratief te noemen is. Deze abstractie verschilt van die bij Barnett Newman en de late Mark Rothko. Bij laatstgenoemden gaat het om een abstractie die soms een enkele verticale lijn (zip) in verschillende breedtes laat zien zoals in Newmans *Stations of the Cross* of zonder enige figuratie is zoals Rothko's kapelschilderijen in Houston. Kandinsky's vroege abstractie wordt door verholde figuratie gekenmerkt. Men kan, zij het met moeite, op schilderijen zoals *Engel van het laatste oordeel* (1911), *Allerheiligen I* (circa 1911) en *Improvisation 26 (Roeien)* (1912) figuren van mensen, paarden, bazuinen of boten herkennen. In andere werken uit dezelfde tijd is de figuratie nog sterker verhuld zoals we zullen zien.

Ringbom verheldert in zijn *The Sounding Cosmos* (1970) Kandinsky's abstractie vanuit de theosofie, maar komt wel tot de conclusie dat directe invloeden van welke aard ook erg zeldzaam zijn⁷. Long schrijft in haar boek *The Development of an Abstract Style* (1980) dat we alleen dankzij de bronnen voor zijn wijsgerig geloof, vooral zijn geloof in de komende utopie, kunnen begrijpen waarom hij tot het ontwikkelen van zijn nieuwe schilderijstijl is gekomen. Zij meent wel dat Ringbom de invloed van de theosofie op Kandinsky overschat en wijst zelf ook op andere invloeden zoals het symbolisme.⁸ Zij laat zien dat zijn abstractie beïnvloed is door het lezen van mystieke en occulte literatuur en door het anti-naturalisme van het symbolisme en het fauvisme. Elders schrijft Long: 'Zoals andere kunstenaars en schrijvers van de symbolistische generatie, zocht hij naar vormen die geen beschrijving zijn van de fysische wereld, maar die de hogere werkelijkheid van de kosmische orde kunnen evoceren'.⁹

Het wijzen op invloed van spirituele en kunsthistorische stromingen verheldert onmiskenbaar de abstractie van Kandinsky's vroege schilderkunst. Maar verklaart het wel voldoende waarom hij verhuld-figuratieve abstractie koos en niet bijvoorbeeld zuivere abstractie zoals de late Rothko? Kandinsky's abstracte werk is onmiskenbaar bepaald door symbolisme en esoterie. Het historisch wijzen op de bronnen van de spiritualiteit van Kandinsky is belangrijk voor de verklaring waarom deze abstractie verhuld figuratief van aard is, maar is niet voldoende. Daarvoor is een systematische benadering van de spirituele achtergrond van zijn schilderkunst meer geschikt dan een (kunst)historische benadering. Ik vul deze kunsthistorische benadering, dit wijzen op bepaalde invloeden, aan met een systematisch-filosofische benadering van de spiritualiteit van Kandinsky. Een analyse van het type spiritualiteit dat we bij hem aantreffen verheldert waarom hij voor dit soort verholde figuratieve abstractie koos en niet voor

⁷ S. Ringbom, *The Sounding Cosmos, A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo Finland: Åbo Akademi 1970, 85.

⁸ R-C Washton Long, *The Development of an Abstract Style*, Oxford: Clarendon Press 1980, IX, VIII.

⁹ R-C Washton Long, Expressionism, Abstraction, and the Search for Utopia in Germany, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, M. Tuchman e.a. red, New York: Abbeville Press 1986, 202.

zuivere abstractie van de late Rothko. Kandinsky's visie op de verhouding tussen deze werkelijkheid en de geestelijke werkelijkheid blijkt te verschillen van die van Rothko. Wij zullen zien dat de visie van Kandinsky op de andere werkelijkheid wordt bepaald door immanente transcendentie en die van Rothko door radicale transcendentie.

Eerst ga ik in op de vraag waarom Kandinsky's abstracte kunst religieus is te noemen en vervolgens waarom zijn abstractie verschilt van die van de abstract-expressionist Rothko.

Religieuze kunst heeft als kenmerk expressiviteit

Tillich's kunsttheologie verheldert waarom Kandinsky's abstracte kunst religieuze kunst is te noemen. Een kunstwerk is niet religieus vanwege een religieuze inhoud, een piëta bijvoorbeeld of een religieuze voorstelling, maar wordt bepaald door de stijl. In kunstwerken zijn behalve de stijl de volgende drie structurele elementen aan te wijzen: vorm (dat is vooral een zaak van esthetische kwaliteit), inhoud (zij betreft het onderwerp van een kunstwerk, een Madonna bijvoorbeeld) en betekenis of diepte ('Gehalt'). De stijl van een kunstwerk bepaalt hoe deze drie elementen met elkaar in verhouding staan. Of iets religieuze kunst is, hangt ervan af of een schilderij een bepaalde Gehalt heeft, open is voor transcendentie. Stijl is de onmiddellijke invloed van Gehalt op de vorm van een kunstwerk.¹⁰ Gehalt slaat dus niet op het onderwerp van een kunstwerk, maar op de wijze waarop iets in zijn diepte, in zijn waarheid is getroffen.

Niet door vorm of inhoud, maar door een kompositionele techniek wordt in het schilderij een diepte ontsloten die de bron is van religieus inzicht. Het principe van deze ontsluiting is zoals gezegd de stijl van het kunstwerk.¹¹ Anders gezegd: de stijl bepaalt of een schilderij expressiviteit, diepte toont. Een naturalistisch schilderij zoals Fritz von Uhde's *Christus in Emmaüs* is om die reden niet religieus te noemen maar een seculier schilderij zoals een stilleven van Cézanne of Picasso's *Guernica* wel, omdat zij diepte in de werkelijkheid evoceren.¹² Of zoals Kandinsky zegt: Cézanne weet van een theekopje een bezielde wezen te maken.¹³ Kunst is niet religieus door wat het beschrijft, maar door wat het uitdrukt, door haar openheid voor transcendentie. Terloops merk ik op dat in deze opvatting een scherp onderscheid wordt gemaakt tussen religieuze kunst en religieuze kitsch of kunst die uiting is van religieuze sentimentaliteit.

Kortom: het wel of geen religieuze voortstelling hebben is niet bepalend of iets religieuze kunst is te noemen, maar de expressiviteit (*expressiveness*) is de maatstaf om te laten zien of iets wel of niet religieuze kunst is.¹⁴

Kandinsky's kunst als religieuze kunst

¹⁰ P. Tillich, *On Art and Architecture*, 51.

¹¹ V. Nuovo, Tillich's theory of art and the possibility of a theology of culture, *Religion and Culture* (M. Despland e.a. red.), Québec: Presses de l'Université Laval 1987, 394.

¹² P. Tillich, *On Art and Architecture*, 69, 96, 178.

¹³ Kandinsky, SA, 43.

¹⁴ M.F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Berlijn: De Gruyter 1984, 24.

Kandinsky's schilderkunst is een fraai voorbeeld van wat Tillich bestempelt als religieuze kunst. De kenmerkende eigenschap van religieuze kunst, de expressiviteit, komt bij Kandinsky naar voren in zijn abstracte stijl waarin de vorm ten dienste staat aan de Gehalt, de metafysische betekenis. Hij meent dat het huidige kunstpubliek te veel op representatie, op de zuivere nabootsing van de natuur is gericht.¹⁵ Ook de 'God zoekers' blijven bij de uiterlijke vorm van een kunstwerk van Giotto of Rafaël staan. Zo krijgt men geen oog voor de innerlijke klank van de dingen die Kandinsky in zijn werken wil evoceren. Een kunstwerk dient zo te zijn dat de vorm op de ziel werkt en door de vorm de geest, de innerlijke klank oproept.¹⁶ Hij verwijst hiervoor naar de theosofie en ook naar symbolistische kunstenaars zoals Maeterlinck.¹⁷ Het woord heeft behalve een directe betekenis – de verwijzing naar een object – ook een innerlijke betekenis. Als het object niet zichtbaar is en alleen zijn naam wordt genoemd, kan dit bij iemand het gedematerialiseerde object evoceren, hetgeen in zijn hart een trilling oproept. 'Zo is de groene, gele, rode boom in de wei slechts een materieel factum, een toevallig gematerialiseerde vorm van de boom die wij in ons voelen zodra wij het woord "boom" horen'.¹⁸ Kinderen weten in hun tekeningen nog van de innerlijke klank van de voorwerpen. De voorwerpen zijn nog niet versmald tot nuttige dingen.¹⁹ In de muziek gaat het bij Arnold Schönberg ook om deze innerlijke klank. 'Zijn muziek is niet meer een akoestische ervaring, maar een zuiver een zielsbelevens'.²⁰

Kandinsky's kunst is erop gericht de innerlijke klank van de dingen te laten horen. Zo schrijft hij in *Der Blaue Reiter*: 'De wereld klinkt. Zij is een kosmos van geestelijk werkende wezens. Zo is de dode materie levende geest'.²¹ De innerlijke klank is de innerlijke trilling van de dingen. Hij staat hier in de mystieke traditie van Jakob Böhme en de Romantiek met haar opvatting van de universele trilling, veroorzaakt door de trilling tussen twee polaire opposities.²² Deze visie van een alles doortrekkende kosmische trilling vertolkt de opvatting van de godheid als onkenbare zuivere geest én als degene die zich manifesteert in de gematerialiseerde kosmos. Er is een beweging in de kosmos dankzij het zich in tweeën verdelen. De kosmos ontwikkelt zichzelf als goddelijk lichaam in een dynamische trilling tussen polaire opposities. F.W.J. Schelling beschrijft, onder invloed van Böhme, de 'universele hartslag' als het dynamisch oscilleren tussen twee polaire opposities. Deze trilling is uitdrukking van de goddelijke energie. Om toegang te krijgen tot de bron van deze energie is het noodzakelijk over te stappen van het materiële naar het immateriële domein. Kandinsky vertolkt in 1935 deze visie als volgt:

¹⁵ Zie voor dit en het nu volgende: Kandinsky, SA 15, BR 142.

¹⁶ Kandinsky, BR 142.

¹⁷ Zie voor dit en het nu volgende: Kandinsky, SA 37-39, BR 158v..

¹⁸ Kandinsky, SA 38.

¹⁹ Kandinsky, BR 169.

²⁰ Kandinsky, SA 42. Zie over Kandinsky en Schönberg: *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider*, E. da Costa Meyer e.a., Londen: Cala Publishers 2004.

²¹ Kandinsky, BR 168.

²² M.C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago: the University of Chicago Press 66; H. Watts, Arp, Kandinsky and the Legacy of Jakob Böhme, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, M. Tuchman e.a. red. New York: Abbeville Press 1986, 241-254.

Deze ervaring van de ‘verborgen ziel’ in alle dingen, door het blote oog of door microscoop of verrekijker gezien, is wat ik het ‘interne oog’ noem. Dit oog penetreert het harde omhulsel, de externe ‘vorm’ en gaat diep het object in en laat met al onze zintuigen zijn innerlijke ‘puls’ voelen ... Het ‘dode’ stoffelijke trilt. En bovendien klinkt de innerlijke ‘stem’ van de eenvoudige objecten niet alleen voor zich maar in harmonie – de ‘muziek van de sferen’.²³

Een soortgelijke visie had hij ook gelezen in *Thought-Forms* (1901) van A. Besant en C.W. Leadbeater. Vormen worden minder dicht en meer verfijnd als het tempo van de activiteit van de geestelijke essentie vermeerderd. Elke gedachte of emotie wordt gekenmerkt door een bepaald tempo van trilling welke op zijn beurt in wisselwerking staat met een bepaalde vorm of kleur. Besant en Leadbeater geven een kleurcode voor gedachten en emoties. Ook Kandinsky zelf zet in zijn *Spiritualiteit en abstracte kunst* de werking van de kleur uiteen. Een sprekend voorbeeld van deze theosofische opvatting ziet men in het schilderij *Dame in Moskou* (1912) en in het meer abstracte schilderij *Zwarte Strepen I* (1913). De abstracte vormen zoals lijnen, vlakken en stippen of punten zijn niet op zich van belang. Het gaat om hun innerlijke klank, hun leven.²⁴

De taak van de kunstenaar

De kunstenaar heeft volgens Kandinsky drie taken.²⁵ Allereerst de taak om als scheppend mens het hem eigene tot uiting te brengen. Daarmee bedoelt hij dat de kunstenaar niet de natuur moet nabootsen, maar dat hij hetgeen hij wil schilderen vanuit zichzelf moet laten opkomen.²⁶ Wat hij daar mee bedoelt, zullen we in het vervolg zien. Verder dient de kunstenaar het eigene van zijn tijd uit te drukken en wat het allerbelangrijkste is: uiting geven aan het eigene van de kunst in het algemeen, het ‘zuiver - en eeuwig kunstzinnige’. Hoe moet het zuiver - en eeuwig kunstzinnige anno 1912 en nadien tot uiting komen?

Kandinsky plaatst zijn spirituele visie op kunst in een geschiedfilosofische context. Hij ziet in zijn tijd een botsing tussen goed en kwaad, tussen spiritualiteit en materialisme, tussen geest en materie. De materialistische levensbeschouwing raakt in verval, waardoor er voor velen een leegte is ontstaan. Voor sommigen zoals voor hemzelf is het echter ook een tijd van een voorgevoel van het ‘pad van de Waarheid’.²⁷ Daarmee doelt hij op het aanstaande keerpunt in de tijd, het verdwijnen van het materialisme en het positivisme in de wetenschap en het aanbreken van de tijd van de spiritualiteit. Hij maakte zijn abstracte kunst met haar accent op

²³ Kandinsky, *Two Directions* 1935, CWA 779.

²⁴ Kandinsky, BR155.

²⁵ Kandinsky, SA 74v.

²⁶ Kandinsky, *Reminiscences* 1913, CWA 370.

²⁷ Kandinsky, *Whither the ‘New’ Art?*, CWA 103.

de innerlijke klank juist ten dienste van deze door hem verwachte tijd van de geest.²⁸

Hij ziet de abstracte kunst als voltooiing van de geschiedenis, de 'derde Openbaring'. Daarbij knoopt hij aan bij de traditie van de drie tijdperken van Joachim van Fiore en G.E. Lessing en spreekt ervan als het tijdperk van de geest. De kunstenaars zijn de voorlopers hiervan.

Kortom: In Kandinsky's abstracte kunst staat de Gehalt, de metafysische betekenis centraal en daarom is zijn kunst religieus te noemen. Hij duidt de metafysische diepte onder invloed van de esoterie en het symbolisme aan als de innerlijke klank, de trilling die de dode materie tot levende geest maakt.

We zullen nu zien hoe deze kunstenaar zijn abstracte stijl ontwikkelt om deze metafysische diepte in zijn schilderijen te evoceren.

De ontwikkeling van Kandinsky's abstractie

Kandinsky meent dat zuivere abstractie als zuivere kleur-en vormcompositie, in 1912 nog niet haalbaar is. Hij schrijft het volgende:

Indien wij nu vandaag al zouden beginnen met het vernietigen van de *banden die ons verbinden met de natuur* en met geweld op een bevrijding zouden aansturen om ons uitsluitend nog met het *combineren van zuivere kleur en onafhankelijke vorm* bezig te houden, zouden er werken ontstaan die er uitzagen als een soort geometrische ornamentiek, werken die, om het grof te zeggen, zouden lijken op een bonte das of een tapijt ... Wij zijn immers, gezien de elementaire toestand van de schilderkunst, maar zeer beperkt in staat om vandaag al door geheel geëmancipeerde kleur-en vormcomposities een innerlijke belevens te ondergaan.²⁹

Kandinsky stelt hier aan de orde of er gekozen moet worden tussen aan de natuur ontleende vormen of een zuivere kleur- en vormcompositie. Zelf ziet hij zo'n keuze niet als een dilemma. Hij merkt bij herhaling op dat het er niet toe doet of men voor de vorm zijn vertrekpunt neemt in de natuur zoals Cézanne en Franz Marc doen, of dat men voor abstractie kiest.³⁰ Elk ding, elk object heeft immers een innerlijke klank die de schilder kan evoceren. De vormvraag is niet het belangrijkste, maar de Gehalt, hetgeen men met de vorm wil bereiken.

Abstractie is voor Kandinsky zelf wel het doel zoals hij in zijn autobiografie uit 1913 schrijft. Hij vertelt over een ervaring die hij had toen hij tegen de avond met zijn schilderdoos terugkwam in zijn studio. Hij zag een onbeschrijflijk mooi schilderij met een innerlijke gloed. Enkel kleuren en vormen waarvan de inhoud onbegrijpelijk was. Het bleek een eigen schilderij te zijn dat op zijn kant tegen de muur stond. Hij probeerde deze indruk die het schilderij op hem maakte bij daglicht te herhalen, maar hij zag enkel

²⁸ Kandinsky Reminiscences CWA 376v.; SA 136. Ringbom, *The Sounding Cosmos*, 24.

²⁹ Kandinsky, SA 108. Zie verder over kunst en natuur SA 120v en ook *Point and Line to Plane* (1926), CWA 625-632.

³⁰ Kandinsky, SA 70v. Zie ook de noot op SA 68v. over Cézanne.

objecten en miste de glans van de schemering. ‘Nu zie ik duidelijk dat objecten mijn schilderijen benadelen’. En hij vraagt dan: ‘wat moet het object dat gemist kan worden, vervangen?’ Hij wijst op vormen die vanuit hemzelf als kunstenaar komen in tegenstelling tot vormen die in de natuur hun oorsprong hebben.³¹ Wat zijn dat voor beelden die uit eigen beweging bij hem opkomen en die hijzelf verder bewerkt? In eerste instantie zijn dat beelden ontleend aan de natuur (paarden, mensen, bomen, heuvels) of ontleend aan mensenhand (steden, huizen, boten en bazuinen). Hij bewerkt deze met de methode van de verborgen constructie.

De verborgen constructie

Voor de methode van de abstractie van de vroege Kandinsky zou uitvoerig te wijzen zijn op zijn kleurentheorie, op de verwantschap tussen kleur en klank en op de parallel die hij ziet tussen schilderkunst en muziek. Ik beperk mij tot zijn methode van de verborgen constructie, het verhullen van beelden zoals hij dat uitlegt in zijn *Spiritualiteit en abstracte kunst*.

Bij een abstract werk moeten we op drie elementen letten: de uitwerking van de kleur van het object, de vorm en de van kleur en vorm onafhankelijke uitwerking van het object zelf.³² Elk object, of het nu door de natuur of door mensenhand is gevormd, is een wezen met een eigen leven en een daaruit voortvloeiende werking. In een bespreking van een romboïde compositie merkt hij op dat men een object moet vinden dat zodanig is dat het beter bij de innerlijke klank van het abstracte past – passend als samenklank of contraklank. De objectkeuze in het algemeen moet alleen rusten op het beginsel van de doelmatige beroering van de ziel. Met andere woorden, bij de keuze van een object gaat het Kandinsky om de psychische werking van het object op de ziel. Hij geeft zelf aan dat het lichamelijke min of meer kan worden weggelaten en is te vervangen door ‘geheel in het abstracte getransponeerde vormen’, maar het hangt van de kunstenaar af in hoeverre hij het gebied van het abstracte betreedt.

Kandinsky betreedt het gebied van het abstracte door het verhullen van de beelden of beter ‘het combineren van het versluisde en het getoonde’.³³ Een duidelijk aan de dag tredende ‘geometrische’ constructie is thans (1912) nog niet aan de orde.³⁴ Hij kiest voor de verborgen constructie ‘die haast onopvallend uit het schilderij naar voren komt en die dus minder voor het oog dan voor de ziel bedoeld is’.³⁵ Versluieren houdt in het plaatsen van objecten waar ze niet verwacht worden of de omtrek ervan uitwissen met kleuren die er niet bij passen, of objecten vereenvoudigen door enkel een vage omtrek te tekenen. Hij zegt dat zo: ‘Deze verborgen constructie kan uit schijnbaar toevallig op het doek geworpen vormen bestaan, welke op hun beurt weer schijnbaar in geen enkel verband met elkaar staan: de uiterlijke afwezigheid van dit verband is hier innerlijke aanwezigheid’.

³¹ Kandinsky, *Reminiscences*, CWA 369v.

³² Zie voor dit en het nu volgende: Kandinsky, SA 68-70.

³³ Kandinsky, SA 72.

³⁴ Kandinsky, *Reminiscences*, CWA 380.

³⁵ Zie voor dit en het nu volgende: Kandinsky, SA 122.

Kandinsky betreft in zijn vormgeving van abstractie ook het publiek dat naar zulke kunst kijkt. De kijker moet in een schilderij gaan wonen. In zijn autobiografie zegt hij ervan: Ik zocht de mogelijkheid 'om de toeschouwer binnen het schilderij te laten ronddwalen, hem te dwingen om geheel in beslag te worden genomen door het schilderij en zichzelf te vergeten'.³⁶

De methode van de verborgen constructie is in tal van zijn schilderijen aan te wijzen. Men vergelijk bijvoorbeeld de studie voor *Murnau met kerk II*, 1910 met *Murnau met kerk I* (1910). In de eerste zijn de landschapselementen achter elkaar geplaatst, aangeduid als vlakken met contouren en in de tweede lost het landschappelijke op in wolken van kleur, waaruit de toren nog het meest herkenbaar is. Kijkt men naar een andere versie, *Landschap met kerk II 'met de rode vlek'* (1913), dan ziet men de kleur nog meer los van de objecten zweven. De rode vlek, vaag en diffuus van vorm, is in het centrum van het schilderij geplaatst boven het dak van de kerk.

We zien de methode van de verborgen constructie ook aan het werk in *Compositie 6*. Kandinsky heeft over het ontstaan van het schilderij in zijn autobiografie geschreven.³⁷ De oorsprong ervan is een (nu verloren) glasschilderij met objectieve vormen van naakten, de ark, dieren, palmbomen, bliksem en regen. Na voltooiing ervan wilde hij er een zogenaamde *Compositie* van maken. In voorstudies daarvoor loste hij de lichamelijke figuren op, maar dit ging moeizaam omdat hij zich meer oriënteerde op de uitdrukking 'zondvloed' dan zich liet leiden door de innerlijke klank van zondvloed. Als hij later weer naar het glasschilderij kijkt, wordt hij getroffen door kleur, het kompositionele element, de lineaire vorm zonder verwijzing naar het object. Het wekte in hem zuiver picturale beelden die hem dan in staat stelden *Compositie 6* (1913) te gaan maken. Men vergelijk *Compositie 6* met de voorstudie *Improvisatie Zondvloed* (1913). De laatste is een maalstroom van kleuren. Witte lichtstralen schieten van rechts boven naar het centrum van het schilderij. Als men de titel erbij betreft, dan wekt het de indruk van een catastrofe. In de voorstudie zien we ook wat Kandinsky zegt over *Compositie 6*: links het tere, rooskleurige wat verdoezelde centrum met zwakke onbegrensde lijnen in het midden en rechts iets hogers dan links het onafgewerkte rood-blauwe enigszins discordante gebied met scherpe, enigszins onheilsvolle, krachtige en heel nauwkeurige lijnen. Verder zien we in *Compositie 6*, zij het verborgen, links een grote ronde boot met drie roeispanten. Daarboven een engel die op een trompet blaast en in het centrum het lichaam van een vis.³⁸ De witte lichtstralen van boven naar het centrum zijn nu zwart (ten teken van regen?). Tussen de beide centra links en rechts ligt ook een centrum, waar het roze-rood en het wit lijken te koken. Het lijkt, zo schrijft Kandinsky, op een Russisch stoombad. Een man staat ergens in de stoom. Dit gevoel van 'ergens' bepaalt aldus Kandinsky de innerlijke klank van het schilderij.

³⁶ Kandinsky, *Reminiscences*, CWA 368v.

³⁷ Zie voor dit en het nu volgende: Kandinsky, *Reminiscences*, CWA 385-388. Zie ook J. Golding, *Paths to the Absolute*, Londen : Thames & Hudson 2000, 99-102; Long, *The Development of an Abstract Style*, 93-97.

³⁸ Friedel en Hoberg wijzen op engel en vis die mijns inziens moeilijk te ontwaren zijn. H. Friedel, A. Hoberg, *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich*, New York: Prestel 2000 (Kandinsky nr 30 *Improvisation Deluge*).

Compositie 6 is een visionair schilderij dat ondergang en hernieuwing van de wereld evoceert. De engel met de bazuin wijst erop hoe hier behalve de zondvloed ook het apocalyptische thema van een nieuwe wereld wordt opgeroepen. Het schilderij dat links vooral zwart is, heeft rechts een lichte kleur hetgeen uitzicht op de nieuwe wereld evoceert.

In 1913 schrijft Kandinsky dat het uitschakelen van het object in het schilderij eisen stelt aan iemands vermogen innerlijk zuiver picturale vormen te ervaren; tot die waarneming moet de toeschouwer wel worden gebracht. Dit vereist een nieuwe atmosfeer waartoe hij de mogelijkheden schept. 'In deze atmosfeer, zal, hoewel veel, veel later, zuivere kunst worden gevormd, een kunst die ons thans alleen met een onbeschrijflijke allure voor ogen zweeft, in dromen die ons door de vingers glippen'.³⁹ Hoe hij zich deze toekomstige zuiver abstracte kunst voorstelt, daarvoor wijs ik op zijn latere ontwikkeling in de periode waarin hij verbonden was aan het Bauhaus (1922-1933) en op de periode in Parijs (1933-1944).⁴⁰ Hij handhaaft zijn messiaanse verlangen naar een tijd van de geest, maar zijn abstractie verandert. Hij verlaat de methode van de verborgen constructie en kiest voor geometrische en soms ook biomorfe abstractie.

Een voorbeeld van de laatste is het schilderij *Surroundings* (1936). We zien organische beelden ontleend aan de oorspronkelijke stadia van dierlijke ontwikkeling zoals amoebes. Een voorbeeld van zijn geometrische abstractie is *Compositie 8* (1923). Het schilderij toont een polariteit tussen de geometrische figuur van de cirkel en de driehoek. Binnen het spel van tegenstellingen staat de driehoek voor de actieve en agressieve gevoelens en suggereert de cirkel spirituele diepte. Kandinsky verleent aan de cirkel een primaire betekenis in zijn kunst: 'de cirkel is de synthese van de grootste tegenstellingen. Hij combineert het concentrische en het excentrische in een enkele vorm en in evenwicht. Van de drie primaire vormen verwijst hij het duidelijkst naar de vierde dimensie'.⁴¹ De vierde dimensie duidt op kosmische oneindigheid en is een van de metaforen bij Malevich en andere Russische kunstenaars voor het transcendente bewustzijn dat nodig is voor de waarneming van een nieuwe wereld.⁴²

Kortom Kandinsky's abstractie vertoont in zijn vroege fase de methode van de verborgen constructie en is geen zuivere abstractie, maar verhuld figuratief. De latere meer koele, afstandelijke abstractie bij hem is geen zuivere abstractie maar vertoont figuratie ontleend aan de geometrie of aan organismen uit de natuur.

Verhuld-figuratieve abstractie en immanente transcendentie

Kandinsky's vroege (en late) abstractie verschilt sterk van de abstractie van Newman en de late Rothko. Ik neem als voorbeeld Rothko's kapel

³⁹ Kandinsky, *Reminiscences*, CWA 380.

⁴⁰ Zie voor zijn Bauhausperiode: C.V. Poling, *Kandinsky: Russia and the Bauhaus Years 1915-1923*, New York 1983; R-C Washton Long, *Expressionism, Abstraction, and the search for Utopia in Germany*, 208-215 en voor zijn Parijse periode, H. Watts, *Arp, Kandinsky and the Legacy of Jakob Böhme*, 241-254.

⁴¹ Poling, *Kandinsky: Russia and the Bauhaus Years 1915-1923*, 54, geciteerd door M.C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, 72.

⁴² Washton Long, *Expressionism, Abstraction, and the search for Utopia in Germany*, 214.

schilderijen (1964-1967) in Houston. Het zijn grote vlakken donker paarsachtig of zwart gekleurd.⁴³ De vroege abstractie bij Kandinsky is daarentegen verhuld-figuratief en ontstaat door verhulling van beelden ontleend aan de natuur (regen, bomen, dieren) of aan mensenhand (bazuin, boot) zoals we in *Compositie 6* zagen. Kandinsky's abstractie is in vergelijking met de zuivere abstractie van de late Rothko niet toevallig, maar drukt een andere spiritualiteit uit dan bij Rothko het geval is.

Kandinsky wil met zijn kunst en met zijn geschriften over kunst het vermogen wekken van het beleven van het geestelijke in de materiële en in de abstracte dingen. Het valt op dat hij de materiële en de geestelijke werkelijkheid nauw op elkaar betrokken ziet. Als motto van zijn kunst geldt het reeds geciteerde woord uit *Der Blaue Reiter*: '*De wereld klinkt. Zij is een kosmos van geestelijk werkende wezens. Zo is de dode materie levende geest*'.⁴⁴ Ik noem zijn kijk op de geestelijke wereld *immanente transcendentie*. Dat is de opvatting die deze wereld en de geestelijke wereld nauw op elkaar betrokken ziet; het absolute wordt ervaren in en door de aardse werkelijkheid. Deze opvatting verschilt van bijvoorbeeld de opvatting van de *radicale transcendentie* volgens welke de andere werkelijkheid gans anders en geheel onderscheiden is van deze aardse wereld. Rothko's zuivere abstractie is daar een voorbeeld van. Hij kan niets ontlenen aan deze wereld omdat zij voor hem geen teken van transcendentie vertoont. Voor Kandinsky daarentegen is de geestelijke wereld de diepte van deze materiële wereld die thans door het overheersende materialisme wordt verduisterd.

Rothko's donkere, paarsachtige vlakken roepen iets op wat niet meer verwijst naar deze werkelijkheid. In de christelijke filosofie en theologie vindt men dit type van radicale transcendentie bij Kierkegaard en de vroege Karl Barth vertolkt. Rothko staat buiten de christelijke traditie en wijst ook de esoterie af. Hij zoekt naar een algemene religieuze ervaring los van de traditionele religies. Vanuit zijn visie op de verhouding van deze en de andere werkelijkheid is er voor hem geen directe verbinding meer tussen religie en cultuur zoals bij Kandinsky het geval is. Beiden, Rothko en Kandinsky, ervaren de wereld van hun tijd als spiritueel leeg, maar het verschil is dat eerstgenoemde geen aanknopingspunt vindt voor het spirituele in zijn tijd. Hij meent dat zijn tijdgenoten niet meer de noodzaak van de transcendente ervaring erkennen, zo schrijft hij in 1947.⁴⁵ Sommigen zien in de late werken van Rothko een besef van de God is dood-ervaring die na de Tweede Wereldoorlog sterk aanwezig was. Hoe dat zij. Rothko zoekt niet naar een religie als ziel van de cultuur van zijn tijd. De andere werkelijkheid laat zich alleen als een straal van het gans andere oplichten. Kierkegaard en de vroege Barth zeggen met hun radicale transcendentieopvatting iets soortgelijks, maar dan vanuit de christelijke traditie. De mens kan vanuit zichzelf die werkelijkheid niet meer direct bereiken.

Hoe anders betreft Kandinsky de andere werkelijkheid op de aardse wereld. De andere geestelijke wereld - de innerlijke klank of trilling, geest, het absolute genoemd - is nauw op de zichtbare materiële wereld betrokken

⁴³ Zie voor een beschrijving en uitleg ervan: W. Stoker, *De Rothko kapel schilderijen en de 'urgentie van de transcendente ervaring'*, Ned. Theologisch Tijdschrift 2 (2008), 89-105.

⁴⁴ Kandinsky, BR 168.

⁴⁵ M. Rothko, *Writings on Art*, M. López-Remiro (red.), New Haven : Yale University Press 2006, 57v.

en daar moet men weer oog voor gaan krijgen. De andere werkelijkheid is deze werkelijkheid als innerlijkheid. De mens is in staat die andere werkelijkheid te kennen omdat hij er zelf ook deel van uitmaakt. Kandinsky zegt dat als volgt. De wereld en ook de mens bestaan uit twee elementen, een innerlijk en een uiterlijk. Het uiterlijk element van de mens blijft in verbinding met het uiterlijke van de hem omgevende wereld, terwijl het innerlijke element van de mens in voortdurende verbinding staat met het innerlijke van de hem omgevende wereld. Deze verbinding acht hij onvermijdelijk en is de bron van het leven van de innerlijke mens.⁴⁶

Een soortgelijke visie van immanente transcendentie op de verhouding van deze en de andere werkelijkheid is ook aan te wijzen bij Tillich, maar hij vult haar inhoudelijk in vanuit de christelijke theologie.⁴⁷ Tillich ziet vanuit de immanente transcendentie religie en cultuur nauw op elkaar betrokken. Hij vat religie niet smal op als de georganiseerde religie maar breed. Van religie in de cultuur is sprake waar iets ultiems is aan te wijzen. Voor Tillich is het ultieme de God van de bijbel, terwijl Kandinsky over het ultieme spreekt als de materie die ten diepste geestelijk is. Religie is dus voor beiden niet een apart gebied in de cultuur, maar de kwaliteit van het ultieme, een laatste zin of het heilige. Religie is volgens een bekende uitspraak van Tillich de ziel van de cultuur en de cultuur is de vorm van de religie. Bij Kandinsky bestaat die vorm van de cultuur in de kunst en deze kunst evoceert het ultieme, het geestelijke zoals hij dat invult vanuit esoterie en symbolisme.

Kandinsky en Tillich zien cultuur en religie, deze en de andere werkelijkheid nauw op elkaar betrokken. De een legt dit uit vanuit de christelijke theologie, de ander onder meer vanuit een gnostische spiritualiteit. Tillich hoopte aan het begin van de 20e eeuw op een theonomie, een situatie waarin religie niet als ideaal maar ook als feitelijk gegeven heel de cultuur doorademt, de mens wortelt dan in de goddelijke grond die tegelijk zijn eigen grond is. Kandinsky hoopte op een derde openbaring, die van de geest.

Personalia

Wessel Stoker is bijzonder hoogleraar esthetica en hoofddocent godsdienstfilosofie aan de Vrije Universiteit te Amsterdam.

⁴⁶ Kandinsky, *The Battle for Art* 1911, CWA 106.

⁴⁷ W.Stoker, *Zingeving en plurale samenleving*, Bolsward: Het Witte Boekhuis 1994.